

# 現代女性映画の行方

ジェーン・カンピオン試論

吉田 は る み

## 1. はじめに 女性の映画

何をもって一本の映画を女性映画と呼ぶのか？ 女性の映画を論ずるにあたりまず定義すべきこの概念は一筋縄ではいかない。監督を含む制作スタッフとして女性が関わっている、女性を描いている、あるいは女性の受容者を意識して作られている——これらのいずれの場合にも、その作品を女性映画と呼ぶことが可能であり、こうした意味での女性映画は時代や映画文化を超え、ジャンルを超えて存在する。少なくとも過去二十年間の日本における新作公開外国映画を俯瞰してみると、上に述べたいずれの意味でも女性映画の様態が変化してきたことがわかる。第一に言えるのは、女性の映画監督による作品の数が増えたことである。日本で劇場公開された外国映画の本数を参考にとすると、1980年代から2013年にかけての期間で10倍に増えている<sup>1</sup>。80年代には多くて年間3本しかなかったものが1990年代には30本を超え、その後、その数字を維持するようになった。日本で一年間に劇場公開される外国映画の数は長年少なくとも300本を維持しているため、全体の10%に満たない数字ではあるが、映画史全体から見ると大きな変化である。

しかし、作品数の伸びだけが現在の女性映画の変化を説明するものではない。女性による映画は、単に数が増えただけでなく、映画史の中で多様な発展を遂げている。リュミエール兄弟によるシネマトグラフ公開直

---

1 吉田真由美他『女性監督映画の全貌』パド・ウィメンズオフィス、2001年。『別冊女性情報 女性監督映画がおもしろい』Vol1-Vol11, パド・ウィメンズオフィス、2004年 - 2013年。

後の数年間に、短いとはいえおびただしい数の作品を作ったアリス・ギイ、ナチス・ドイツのプロパガンダに寄与した事実とともに知られるレニ・リーフェンシュタールなど著名な女性が幾人かいる。しかし、映画史上に名を残す彼女たちは、例外的な存在でしかない。

二つの大戦を経て映画が成熟期を迎え、時代の流れとともに新たな潮流が映画に訪れた頃、フランスにおいては、型にはまらない新しい映画を作る創造者が輩出し、ヌーヴェル・ヴァーグと呼ばれた。そのはしりであり、元祖とも呼ぶべき存在がアニエス・ヴァルダという若い女性であった<sup>2</sup>。1970年代になると、同じフランスにコリーヌ・セローが現れた。英国ではサリー・ポッターが新しいタイプの女性を描いた作品で注目を浴びた。映画大国ポーランドは、社会主義システム下における同国独特の同世代制作集団の活動に学び、冷戦終結後はヨーロッパ、アメリカを舞台に制作を続けるアグニエシュカ・ホラントらを出した。

その一方、実験的映像作家であるジョイス・ウィーランド、あるいはラディカル・フェミニズムの映画監督として理解されるシャンタル・アケルマン、マルグリット・デュラスやマルガレーテ・フォン・トロットら、「フェミニスト映画」という括りで語ることのできる女性監督たちの存在がある。彼女たちの作品は芸術的、実験的、あるいは政治的意図のもと、時には映画産業とは異なる流れの中で制作され、必ずしもメジャーな映画市場に流通することなく鑑賞される。従ってメジャー映画に対するアートシネマとして理解されることが多い<sup>3</sup>。北米のシネマ・スタディーズによれば、アートシネマはナラティブ構成の要因や作家性などの特性から分析され、しばしばハリウッド映画とヨーロッパ映画という対立項で語られる<sup>4</sup>。彼女たちの作品が脚光を浴びたのもまた、70年代あるいは80年

2 これについては金杉恭子が説得力のある意見を述べている。「女性映画監督たちのフランスーアニエス・ヴァルダを探して」 広島修大論集（広島修道大学）、46-1、81-107 頁、2005 年。

3 パトリシア・ホワイト「アートシネマとしての女性映画」 笹川慶子訳、『言語文化』23 号、明治学院大学、2006 年、265-286 頁。

4 David Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice," *Film Criticism* 4, 1 (Fall

代以降のことである。先にあげたポッター、セローらの作品とウィーランドやアケルマンらの作品との違いを十把一絡げに述べることはできない。ただ大づかみに相違点をひとつあげるならば、それはその作品が大衆による消費を意図しているかどうか、すなわち、商業施設としての映画館で一般の観客をスクリーンに呼び寄せる目的で作られているかどうかということかもしれない。映画館を訪れる観客が、映画、ことにハリウッド映画に求めたのは、大衆の娯楽性である。これを求めて映画館に来る女性観客向けの映画には、分かりやすさ、すなわちナラティブ展開の明快さやメロドラマ性が必須の要素となる。これは、芸術的関心や政治的動機から作られ、例えば美術館のインスタレーションとして鑑賞されるアート作品には必ずしも必要とはされない要素である。

本稿では、女性によって、女性に向けて、あるいは、女性を主題にして作られた映画作品のうち、商業的枠組みの中で機能することを想定し、通常の映画館で上映される作品に限定して、女性映画を論じることにする。このような作品は、ある程度の商業性を備え、それはすなわち女性の観客の関心を引く映画、言い換えれば女性が「面白いと思う」映画であると考えられるからである。制作に多額な予算を要する映画は、商業性への考慮抜きに製作が決定されることは自由主義経済圏においては稀であり、その特性こそが盛衰を経て今日に及ぶ映画の本質を支えてきたと言っても過言ではない。そして、そのようにして作られた映画の価値をその受容性と完全に切り離して考えることができないことは、映画が発明される以前における、シェイクスピアを含む演劇とその観客の例からも理解できる。シェイクスピアの戯曲もまた、ある種の映画に似て、観客の「受け」、すなわち興行収入の目論みを優先して書かれたものであり、それが文学として不動の地位を保って今日に至っている。したがって、女性の映画を論考するにあたり、女性に関心を持つ映画を追究することは避けて通れないと考えられる。そうした女性映画の中でも、本論が具体的に考察す

---

1979): pp. 56–64.

るのは、オーストラリアの映画監督ジェーン・カンピオンの作品である。ジャンルとしても映画史的事象としても認識が難しく、長い間、例外的存在とみなされてきた女性映画は、フェミニズムのアプローチを巻き込みつつ、純然たる例外からマイノリティへと昇格し、ここ数年さらに存在感を増しつつある。現時点において女性映画をどのように位置付けすることができるのかを、ジェーン・カンピオンの映画作品を素材に考えてみたい。

## 2. ジェーン・カンピオン メジャーとアートの融合

先に挙げたヴァルダ、セロー、ポッターらの作品は、一般の観客の関心を集めて興行面で好成績を残したのみならず、いわゆる知識層をも惹きつけた。ポッターの初期作品*Thriller* (1979)は、自らが映画監督でもあったローラ・マルヴィのマニフェストに応答したフェミニズムの歴史的産物であり、当時のフェミニスト理論と大いに共鳴していた<sup>5</sup>。女性を描いた彼女たちの作品は、文化的差異を超えて女性に受け入れられただけではなく、作り手の個性が発揮されたものとして、フィルム・スタディーズにおける作家主義論 (auteurism) をも喚起し、やがては監督名が一種のブランドネームとなっていった。彼女らは現在も活動中であり、新しい作品が公開される折には知識人や映画関係者、シネフィルなど、一般的観客以外の受容者の期待を集める女性映画監督として、希少かつ傑出した存在である。

彼らに続く女性映画監督として80年代に現れた作り手の中で先ず挙げられるのが、ジェーン・カンピオンである。2014年第67回カンヌ映画祭で審査委員長を務めたことは記憶に新しい。ちなみにカンヌ国際映画祭で審査委員長を務めた者のほとんどは男性の映画監督である。一方第67回までの時点で、過去9人いた女性審査委員長のうち、フランソワ

5 Sharon Lin Tay, "Sally Potter and the Feminist Response" pp. 84-107. *Women on the edge: Twelve Political Film Practices*, Palgrave Macmillan, 2009.

ズ・サガンを除く全てが女優であり、映画監督が委員長を務めたのはカンピオンが初めてのことであった<sup>6</sup>。

カンピオンは、オーストラリア・フィルム&テレビ・スクール在学中に制作した短編『ピール』(Peel)によって、1986年のカンヌ映画祭、短編映画部門のグランプリを受賞した。その後、1993年の『ピアノ・レッスン』(The Piano)では、カンヌ映画祭史上、初の女性監督としてパルムドールを受賞している。2010年には最新長編作『ブライト・スター』(Bright Star)がカンヌに出品されるなど、カンヌで注目され、認められ、カンヌで名をなしたと言って過言ではない映画監督である。『ピアノ・レッスン』は、カンヌのコンペティションに留まらず、第66回アカデミー賞では脚本賞を受賞し<sup>7</sup>、監督賞にノミネートされた。2010年に『ハート・ロッカー』(The Hurt Locker)で第82回アカデミー賞監督賞を受賞したキャスリン・ビグロウを除くと、監督賞にノミネートされた女性映画監督は、2014年の時点でカンピオンただ一人だ。ハリウッド映画的な大衆性とエンタテインメント性が受賞の必要条件となる傾向を持つアカデミー賞と、作家性と創造性が選考基準の焦点になることが多いカンヌのコンペティションという、傾向が異なる二つの映画賞で『ピアノ・レッスン』が高く評価されたことは、カンピオンの映画が芸術性と娯楽性を兼ね備えていることを示すものであり、このハイブリッド性がカンピオン作品の特徴としてしばしば指摘される点でもある<sup>8</sup>。

カンピオンの映画については、これまで多くが語られてきた。カンピオン自身もまた、映画公開の際のパブリシティやインタビューの機会に作

---

6 ジャンヌ・モロー、リブ・ウルマンは監督としても作品を残している。

7 脚本賞のほか、ホリー・ハンターが主演女優賞を、アナ・パキンが助演女優賞を受賞している。

8 Barbara Kilinger, "The art film, affect and the female viewer: The Piano revisited.", *Screen* 47.1(Spring 2006) p. 20. Kathleen McHugh, *Jane Campion*, University of Illinois Press, 2007. Alister Fox, "Puritanism and the Erotics of Transgression: The New Zealand Influence in Jane Campion's Thematic Imaginary", pp. 110-117, *Jane Campion*, Ed., Hilary Radner, Wayne State University Press, 2009.

品に関するコメントを出し、作品に関係する自らの経験や考え、および制作状況についてきわめて多くを語っている。また『ピアノ・レッスン』のように、カンピオン自身が加わってノベライズされた作品もある<sup>9</sup>。『ピアノ・レッスン』の場合、ノベライズされることによって映画ではあいまいな部分が明確に文章化され、映画にはない部分も付加されている。これが作品をより詳細で解りやすいものとし、そのことが『ピアノ・レッスン』に関する評論家たちの言説を導いたと見ることができる<sup>10</sup>。カンピオン自身が積極的に作品や自身について語り、解説することによって、作品の受容が促されるのであり、彼女は映画のメッセージがより「正しく」理解されるように積極的に活動していると言わざるをえない。ヒラリー・ラドナーは、カンピオン自身のメッセージを含めたパッケージとして彼女の映画を捉えるべきだと述べる<sup>11</sup>。映画制作や上映形態が従来とは変わりつつある昨今、作品そのものだけでなくこうした活動も含めてカンピオンの映画を捉えるべきかもしれない。

オーストラリアにはじまり、欧米の女性研究者の関心の的となってきた『ピアノ・レッスン』については、フィルム・スタディーズに限らず、ジェンダー、精神分析など複数の領域にまたがって論述されてきた。女性の主人公が、与えられた環境や状況に生きにくさを感じ、やがてさらなる困難と試練に遭遇するが、ある場合にはジレンマを抱えつつ社会と折り合いをつけ、また別の場合には折り合いをつけられずに自己の道を選択するという物語のパターンは、ほぼすべてのカンピオンの作品に共通するものである。

9 Jane Campion, Kate Pullinger, *The Piano: A Novel*, Miramax Books 1994.

10 Dana Polan の *Jane Campion* など、『ピアノ・レッスン』についての研究者の論文や著書にはこのノベライゼーションを参考にしたものが多い。

11 Hilary Radner, "In extremis: Jane Campion and the Woman's Film", *Jane Campion, Cinema, Nation, Identity*, Hilary Radner, Alister Fox and Lrene Bessiere Eds., Wane State University Press Detraoit, 2009.

### 3. 『ピアノ・レッスン』

#### 3-1 アダプテーション

カンピオン自身は、フェミニストやフェミニズムからは距離を置くスタンスを公にしているのにも拘らず、彼女の作品はしばしばフェミニズムの視点から語られ、フェミニストたちを刺激せずにはおかない。ことに『ピアノ・レッスン』は、フェミニストの賞賛を得ると共に反発をも生み出して議論を呼んでいる。

『ピアノ・レッスン』は、ニュージーランドの女性作家ジェーン・マンダーの小説 *The Story of a New Zealand River* (1920) をベースに、カンピオン自身が数年かけて脚本を完成させて映画化された。この作品に限らず、カンピオンの作品の多くは広い意味でのアダプテーションである。『ピアノ・レッスン』の元となったマンダーの小説は、当時としては赤裸々な男女の愛をめぐるストーリーであったためか、ニュージーランドではあまり好評ではなかったようだ<sup>12</sup>。それに対してカンピオンの『ピアノ・レッスン』は、前章で述べた受賞歴が物語るように、公開とともに高く評価され、中でもカンピオンによる脚本が高い評価を受けた。著名な小説を映画化する例は枚挙にいとまがない。これは小説の世紀から映像の世紀へ移行する表現文化の中で、小説と映画がたどる自然な流れであるともいえる。小説を原典とする映画は、その小説を読んだ観客による比較にさらされることを免れない。その結果、翻案のプロセスで生まれる原作との相違点、時として必要となる大胆な換骨奪胎は、大抵の場合、ネガティブに受け取られ、いとも簡単に批判や非難の対象となる。ところが、『ピアノ・レッスン』にかんしては、カンピオンのオリジナルと見なされ、受け

---

12 "Review of The story of a New Zealand river, 1929". *The Encyclopedia of New Zealand*. <http://www.teara.govt.nz/en/document/41921/review-of-the-story-of-a-new-zealand-river-1929>. "Mander, Jane. From the Oxford Companion to New Zealand Literature." *New Zealand Book Council*. <http://www.bookcouncil.org.nz/writers/manderj.html>. (最終閲覧 2015 年 2 月 7 日)。

入れられている。少なくとも知名度の点で、この作品がオリジナルの小説を超える存在となったため、アダプテーションとして比較対照の問題にならなくなった事例だといえる<sup>13</sup>。

アダプテーションとして認識されないことが多いとはいえ、原作における基本的なプロットは、映画『ピアノ・レッスン』に依然として残っている。主人公が自分の生きる世界に抑圧を感じていること、婚外子である娘とピアノを携えて愛のない結婚のためにニュージーランドへやって来たこと、男性的な肉体と繊細な感性を併せ持つ男と出会い、その関係が発展するというメロドラマ的展開がそうである。とはいえ、カンピオンのオリジナリティが『ピアノ・レッスン』を一般的な小説の映画化以上のものになっていることも事実である。それは、おもにヒロインの描かれ方、とりわけ彼女が周囲の世界を支配するイデオロギーにどう対処するかに見てとることができる。マンダーの小説では、当時の厳格なピューリタニズムと相容れない自分自身にヒロインが苦悩するのに対して、『ピアノ・レッスン』のヒロインは強固な自我を持ち、みずからの性的欲望を肯定している。すなわち、女性を欲望を持つ主体として描いた点にカンピオンのオリジナリティが見られるのである。これは『ある貴婦人の肖像』(*The Portrait of a Lady*)、『イン・ザ・カット』(*In the Cut*)など、その後のカンピオンの作品に継承される点である。

---

13 映画公開に先立ってカンピオンは、マンダーの小説と『ピアノ・レッスン』とは何ら関係ないということを保証する一筆を、マンダーの著作権保持者から得ている。このためマンダーの小説が原典であることが発表されることなく映画が公開された。『ピアノ・レッスン』が高く評価されるにつれ、法的問題とは別にカンピオンの「盗用」を問題とする研究者らが現れた。現在ではマンダーの小説を元にカンピオンのオリジナリティを加えて脚本が書かれたことは自明のことと理解されている。原典と翻案オリジナルの境界を問われる事例でもある。



### 3-2 ヴィクトリア時代的価値観におけるFemale subjectivity<sup>14</sup>

映画『ピアノ・レッスン』は、ヒロイン、エイダのボイスオーバーで始まる。そのボイスオーバーはこう語る。「6歳で話すことをやめた。なぜかは私自身にも分からない。…私自身は自分に声がないと思っていない。ピアノがあるから」<sup>15</sup>。このヒロインの声は観客にだけ聞こえる心の声であり、物語世界の現実には存在する音声ではない。ヒロインの意識内に存在する音声が観客に聞こえるのである。したがって、冒頭のシーンにおいて私達は、ヒロインの視点からスクリーンを見ることになる。この導入部分からエイダがスコットランドを脱つまでの場面で、物語の背景が簡潔に説明される。"I have not spoken since six years old." という表現は、エイダの主体的選択と理解でき、言葉を持ちながら話さないという啞者の症状がエイダ自らの意思であることを語る。「理由はわからない」とエイダは語り、映画では明らかにされないが、一般的解釈として、言葉を失ったのは何らかの精神的ダメージの結果であろうと推察される。ノベライゼーションによると、エイダが6歳の時に父親から客の前で厳しい叱責を受け、"Go to your room not to speak for the rest of the day." と告げられて以来話さなくなったとされる。

精神分析医ジェーン・ビュレンは、ヒロインのエイダとビュレンの患者に類似点があることに大いに驚いた経験について述べている。何らかの理由によって話すことを厳しく規制されたビュレンの患者は、『ピアノ・レッスン』のエイダと全く同じ症状を見せたという。時代も場所も異なるエイダとその患者の酷似した病的症状をビュレンは次のように分析する。

The presence of a vital and forceful subject would disappear behind

---

14 精神分析用語で訳すると「主体性」となる。「女性の主体性」という文脈では、制度化された権力関係にある女性の従属的な位置に抵抗するアイデンティティと理解される。P. ブルッカー、『文化理論用語集』有元建、本橋哲也訳、新曜社、2003年参照。

15 DVD『ピアノ・レッスン』、フランス映画社、2005年。

a shell that prevented contact and the inner subject was left feeling hopeless and lost. As I thought through the etiology of the mutilated speech of these women, the fictional Ada and my analysand Molly, I was confronted with the interrelationship between prevailing gender concepts and restricted subjectivity, as well as their personal pain and schizoid withdrawal.<sup>16</sup>

女性の活力ある主体性がジェンダー概念の社会的拘束に衝突することによって病に至った女性の実例を、私たちはよく知っている。さらにビュレンは、フロイト理論を補足するものとしてフランスのディディエ・アンジュが提唱したスキン・エゴ（skin ego: 皮膚自我）の概念<sup>17</sup>を用いて、『ピアノ・レッスン』のエイダの内にある自我と外部とのコミュニケーション不全の症状を説明し、皮膚と脳、身体と心のつながりにおける発達障害の状態を、カンピオンの作品がきわめて感覚的に、かつ巧みに解明していると述べている<sup>18</sup>。ここでビュレンが語るエイダにとっての支配的なジェンダー概念とは、ヴィクトリア時代的価値観に他ならない。それは衣装に顕著に表われている。コルセットで女性の体を締め付けて自由な動きを束縛するドレスや女たちの視野を狭めるボンネット帽は、エリザベス朝的なもののカンピオンによる表現に他ならない。エイダとスチュアートの結婚式では、儀式そのものよりも写真を残すことに重きが置かれ、その衣装は、写真として残るフロント部分のみのエプロンのような代物であり、実態は伴わなくとも体面を繕うことの空疎さと滑稽さが描写されている。そもそ

16 Jane Van Buren, *Mothers and Daughters and the Origins of Female Subjectivity*, Routledge, USA, 2007, p.132. 活力ある強い主体が殻の内側に隠れて外部との接触を断ち、絶望状態で内部に残る。言葉を失った二人の女性、エイダと私の患者の病因は、支配的なジェンダー概念の中で自我が抑圧された結果であるという考察に私は行き着いた。彼女たちの苦痛も病的引きこもりも同じ原因によるものだ。（吉田訳）

17 脳発生学的に皮膚と脳、感覚器官と中枢機関が道源であること。ディディエ・アンジュ『皮膚 - 自我』福田素子訳、言叢社、1993年。

18 Van Buren, op.cit., pp. 134-135.

も結婚の儀式よりも写真という形態にこだわるのが、いかにもヴィクトリア朝的価値観に基づいた行為であり、それが開拓地ニュージーランドにおいても支配層のイデオロギーであったことを示す例だ。

ヴィクトリア朝の社会構造下の中流階級の理想の女性は、コヴェントリ・パトモアの詩集にある「女性は家庭の天使であるべき」<sup>19</sup> という表現に集約されることは言うまでもない。20 世紀モダニズムの旗手とされ、後世に第一波フェミニズムの代表的人物と位置づけられたヴァージニア・ウルフは、そのエッセイ『女性にとっての職業』で、自らが作家としての仕事をする上で、この「家庭の天使」という名の社会的制約といかに戦わなければならなかったかを述べている。

どの家にも天使がいました。それで私がものを書くようになった時、書き出しから彼女と出会ったのです。彼女の翼の影が原稿用紙の上に映りました。部屋の中で彼女のスカートの衣ずれの音がしました。つまり、著名な男性作家の小説を評論しようと私がペンを手にしたとたん、彼女は私の背後にそっと忍び寄って、こうささやいたのです。「あなたは若い娘さんですね。男の方が書いた本を書評しようとしていらっしゃいますね。賛成してあげなさい。やさしくして、おだて上げなさい。本当のことを言わないで、女の策略をありったけ用いるのです。ご自分の意見があることをだれにも気取られますな。とりわけ、清らかなままでいなさい。」そして彼女はあたかも私のペンの動きを指図しかけたのでした。…わたしは家庭の天使に襲いかかり、彼女の喉頸を掴まえました。ありったけの力で彼女を殺しました。もし法廷に召喚されたら、自己防衛の行為だったと弁明するでしょう。私が彼女を殺さなかったら、彼女が私を殺したでしょうから<sup>20</sup>。

19 Coventry Kersey Dighton Patmore, *The Angel in the House* (1854). <http://www.bl.uk/collection-items/coventry-patmores-poem-the-angel-in-the-house> (2015 年 2 月 7 日)。

20 ヴァージニア・ウルフ『女性にとっての職業』、出淵敬子、川本静子監訳、みすず書房、1994 年、pp. 3-4。

ヴィクトリア朝に理想とされた女性のあり方は、主体性を強く意識する感性と立場を得たウルフのような表現者にとっては、魂の生死に関わる抑圧だったことを示すエッセイである。ウルフは生涯鬱病に苦しみ、1941年入水自殺によって生涯を閉じた。

マイケル・カニンガム原作の映画『めぐりあう時間たち』(*The hours*)は、ウルフの代表作『ダロウェイ夫人』をモチーフに、時代と場所が異なる3人の女性の物語を通して、女性の自我と主体性、セクシャリティと現実との軋轢を扱った作品である。3人の女性のうちの一人はヴァージニア・ウルフその人であり、ウルフを死へと導く病いの背景にはヴィクトリア朝的なものがあり、もう一人の主人公ローラ・ブラウンが夫と幼い子供を捨てる苦悩の背景には1950年代のアメリカ郊外の家庭という、女性にとっての閉塞した環境がある。もう一人の主人公は現代のニューヨークに生きるクラリッサ・ヴォーンなるシングルマザーであり、彼女の友人で元恋人でもあるリチャードは、ローラ・ブラウンが置き去りにした息子の成長後という設定になっている。ウルフの時代から現代のニューヨークまでの女性の意識が繋がる物語としている点が興味深い。

『ピアノ・レッスン』に話を戻すと、子供時代のエイダと父親との関係には通常の親子の愛情関係があるものの、父親は権力者としてエイダの運命を支配する。この支配力をより強固なものにしたのは、エイダの母の不在とエイダの婚外子の存在だ。婚外子の父親は、かつてのエイダのピアノの教師であるドイツ人男性とされている。社会規範から逸脱したエイダの立場は、ヴィクトリア朝的価値観の中では社会的制裁の的とならざるをえない。

前述したヴァージニア・ウルフを第一波フェミニズムの代表的表現者の一人と位置づけるならば、その源流にブロンテ姉妹を見出すことができる。シャーロット・ブロンテ、エミリー・ブロンテ、アン・ブロンテが生きた時代とヴィクトリア朝(1837-1901)の価値観が世間に浸透した時代とは多少のズレがあると考えられる。しかしながら、アイルランド出身の知

的な英国国教会牧師を父に、中流階級出身の女性を母に持ったブロンテ姉妹は、教育はかろうじて身につけたものの、結婚によって生活の安定を見出せるほどの家柄と財産はなかった。したがって、「家庭の天使」問題に悩まされることすらない、中流階級の子女としての居場所を持たない彼らは、生活のために学校教師や住み込みの家庭教師となり、やがて彼らの胸にある思いを、天賦の創造力に任せて小説にしてゆくこととなる。

19 世紀において女性が表現するという問題は、サンドラ・ギルバートとスーザン・グーバーの共著『屋根裏の狂女』(*The Madwoman in the Attic*, 1979)<sup>21</sup>において、女流作家とその作品に焦点を当てて論じられている。なかでも『ジェーン・エア』における女性の抑圧とセクシャリティの問題は、シャーロット・ブロンテ自身の境遇とも呼応し、文学批評のみならずフェミニズムの言説としてきわめて刺激的だ。この『屋根裏の狂女』のジェーン・エア論を念頭におくと、『ピアノ・レッスン』のヒロイン、エイダとジェーンの境遇に類似点をいくつも見出すことができる。(母)親の不在、自らの意思でなく出生地を離れること、叔母あるいは父の厳しい叱責というトラウマを経験し、ヒロインの自我が父権制社会の抑圧と衝突すること、また、彼女たちが強い意思を持って生きることなどが、そうした類似点である。父が決めた結婚によってニュージーランドへ発ったエイダは、父権制社会では居場所のない排除されるべき者であり、そうした立場に置かれた女性が病を持つことにおいて、バーサはジェーン・エアのもう一つの姿であり、ジェーンは狂女バーサの裏返しである、と『屋根裏の狂女』の著者は述べるのである

『ピアノ・レッスン』の制作にあたって、カンピオンはエミリー・ブロンテの『嵐が丘』を念頭においた<sup>22</sup>。アダプテーションこそあきらめたものの、

21 Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic, - The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New York and London, Yale University Press, 1980. S・M・ギルバート、S・クーバー『屋根裏の狂女』山田晴子、藺田美和子訳、朝日出版社、1986 年。

22 Virginia Wright Waxman, *Jane Campion Interviews*, University Press of Mississippi, 1999, p. 105.

表現者としての文学的要素が、脚本執筆の際にヒロイン、エイダをゴシック・ロマンの世界に置くことを決定づけたのである。

### 3-3 男の femininity と女の欲望

『ピアノ・レッスン』で、エイダは父が決めた相手との結婚のためにスコットランドからニュージーランドへと渡る。オーストラリアの女性映画研究者スー・ジレは、エイダが父権支配社会におけるモノ (commodity) として、父親からニュージーランドの開拓者スチュワートへ、つまり男性から男性へと譲渡されたことを指摘する。父権支配社会において女性はモノであり、取引や所有の主体となることはない。ジレは、リュス・イリガライが語ったという以下の言葉を引用している。「女性は、男性あるいは男性間の仲介、取引、通過、移動の場合にのみ存在するものである」<sup>23</sup>。

妻とともに幸せな家庭を築こうという夫スチュワートの気持ちとは裏腹に、エイダが夫に心を開くことはない。ピアノは、エイダにとって、閉じこもった自己と外界とをつなぐ唯一の手段である。これを理解できないスチュワートは、エイダに無断でピアノを別の入植者ベインズに譲ってしまう。ピアノが自分の承諾なく譲渡されることを知ったエイダの怒りは頂点に達し、夫に異議をとなえてピアノが自分のものであることを主張する。ベインズは英国出身の白人である。エイダの夫、スチュワートに雇われる立場であり、スチュワートよりも下位の社会的階級に属する。英国のハルに妻がいるということ以外、出自は明らかにされておらず、捕鯨に従事していた放浪者という設定になっている<sup>24</sup>。顔にはニュージーランドの先住民マオリの刺青をして、マオリのコミュニティに溶け込もうとしていることが分かる。マオリとの関係は支配者対被支配者のそれではなく、平等の関係を築いている。マオリに溶け込もうとするベインズ

23 Sue Gillet, "Lips and Fingers: Jane Campion's *The Piano*". *Screen* 36-3, Autumn, 1995, p. 283.

24 Virginia Wright Waxman, *Jane Campion Interviews*, University Press of Mississippi, 1999, p. 104

は、しかしながら、あくまでもよそ者だ。つまり、ベインズはイデオロギーの支配する世界から自由な人間として描かれ、ここにカンピオンのポストコロニアル主義的立場がうかがえる。

開拓者として土地を広げたいスチュワートは、土地と交換にピアノを譲ることをベインズに申し出る。ベインズはエイダにピアノを習うことになる。ところが、そのエイダにピアノの所有権を主張されたベインズは、「ピアノを弾いているエイダの姿を見る」ことを条件に、エイダにピアノを返すことを提案する。エイダは交換条件に合意する。

ヴィクトリア朝的なジェンダー・イデオロギーにおいては、男性間の取引の対象としかならない女性が、『ピアノ・レッスン』では、男性と取引を行う。つまりエイダが与えるピアノ・レッスンの取引は、ベインズの男性性のあやうさ、femininityを物語るものである。自らベインズと取引するエイダは、もはや父権制社会で言葉を失い、語ることをやめた女性ではない。女性と取引するベインズもまた、ここでは父権制社会に属する男性ではない。

エイダに惹かれたベインズは、ピアノを弾くエイダを見ているだけでは満足できず、今度はエイダに触れたいと考える。一方エイダは、感情の発露であり自己表現であるピアノを弾く行為が次第に性的な欲望へとつながってゆくことを知る。ベインズの欲望から始まったピアノ・レッスンは、エイダの欲望を喚起するものになってゆく。呼び覚まされたエイダの欲望は、その後の夫スチュワートとのシーンに見て取れる。ニュージーランド到着以来、夫に体を触れさせなかったエイダであるにもかかわらず、この時エイダは夫の背中を愛撫する。しかし、これが感情を伴わない欲望からのエイダの行為であることを感じた夫はこれから逃れる。

ここに見られるエイダとベインズ、エイダとスチュワートの一連の行為は男性の視線に導かれる従来型メロドラマの男女の役割を反転させたものに他ならず、女性観客に強い印象と刺激を残すものとなった。ここで裸の姿を観客の前に見せるのは、女性ではなく男性であり、相手の肉体を愛撫するのは、男性ではなく女性の方だ。この点について、ジレは次のよ

うに述べる。

In this non-Oedipal narrative Ada's alliance with a man is not conditional upon this seduction into femininity. It is her desire which motivates her choice.<sup>25</sup>

従来型ナラティブにしばしば見られるのは、主体としての男性を待つ受け身の存在としての女性であり、男性が女性に求めるfemininityを女性が自らに求める。つまり、femininityに女性が欲望を持つと考えられる。しかしカンピオンの映画では、主体としての女性が描かれ、女性が男性に欲望を持つ。また、傷つくのは女性ではなく男性である。エイダの肉体を手に入れたものの、エイダの性的欲望に感情が伴わないことを感じたベインズは、ピアノ・レッスンをやめることを申し出る。

It makes you a whore. I want you to care for me.  
But you can't...

そして "Do you love me?" とエイダの心確かめようとする。メロドラマに登場する女性にありがちなセリフを、ここでは男性であるベインズが発する。言葉で返すことのないエイダは、ベインズの体に口づけることで応える。ここでエイダを動かすのは性的欲望である<sup>26</sup>。エイダは、それまでピアノを弾くことで生きながらえてきた自己の主体性が、エロティックな欲望につながることを知る。一方、社会的イデオロギーから自由に生きるベインズは、モノとして手に入れる女性の肉体だけを自分が求めて

---

25 オイディプス型ナラティブを辿らないこの物語において、エイダが男性と協調関係を持つために女性的であろうとする必要はない。エイダは欲望に従って行動する。(吉田訳) Sue Gillet, "Lips and Fingers: Jane Campion's *The Piano*". *Screen* 36-3, Autumn, 1995, p. 282.

26 Kathleen MaHugh, Jane Campion, University of Illinois Press, 2007. pp. 89-90.



いるわけではないことを知る。エイダの肉体を求めることから始まったピアノ・レッスンを通して、ベインズは自分がエイダを愛していることを知る。ベインズは、エイダが求めるエロティックな喜びに満足を見いだすという受動的な存在となり、やがてそれに耐えられなくなる。男性との関係において、女性は肉体よりも感情を求めると描かれがちな従来型の物語と大きく異なる点である。

Ada is the one who has an erotic temperament, which is interesting. She thinks she's only interested in the sexual aspects of things and is not looking to establish an affective relationship with her husband. This man feels vulnerable and perturbed when his wife doesn't want to kiss him but simply prefers to touch him. It's something that women have lived with for a very long time.<sup>27</sup>

一方、父権制の権力者であるスチュワートもまた、エイダによってみずからの女性性をあらわにされる。妻の心を自分に向けることができないスチュワートは "Do you like me?" とエイダに問わずにはいられない。妻とベインズとの関係を目撃した時にはかろうじて押さえることのできた嫉妬と怒りの感情も、"Dear George, My heart is with you." という、エイダがベインズに宛てた愛のメッセージを見た時には、激情へと変化する。ここでスチュワートを動かすのが、現実を目撃したベインズとエイダの行為よりも言葉の作用であり、言葉が絶大な力を持つことは興味深い。激情に駆られたスチュワートは斧でエイダの指を切断するという暴力に及

---

27 エイダがエロティックな感性を持つ人物であることは興味深い。sexualな事柄(直感的かつ物理的接触)のみが彼女にとって重要であり、夫と愛情ある関係を築くことがそうではないと考える。妻が口づけよりも彼の体に触れることを求めた時、この男(スチュワート)は傷つき、うろたえる。これは女性が長年経験してきたことである。(吉田訳) Interview with Vincent Ostria and Thierry Jousse, 1993. From *Cahiers du Cinema*. Virginia W. Wexman, *Jane Campion interviews*, University Press of Mississippi, 1999, p. 130.

ぶ。これは、劇中劇としても登場する童話「青髭」が象徴する、男性の女性への極端な支配と暴力に他ならない。力でエイダを支配することができないことを悟ったスチュワートはやがて敗北を認める。

#### 4. まとめ

以上に考察したように、カンピオンが『ピアノ・レッスン』で描いたのは、きわめて今日的な女性の自我の行方であり、ヒロインの自我の行方を女性の視点から追求する点は、『ピアノ・レッスン』に限らず、『エンジェル・アット・マイ・テーブル』、『ある貴婦人の肖像』、『ホーリー・スモーク』、『イン・ザ・カット』、そして『ブライト・スター』までのカンピオンのフィルモグラフィにほぼ共通している。これらは、ゴシック・ロマン、伝記物語、推理劇、ブラック・コメディと見事にジャンルが分かれ、背景となる時代や場所もさまざまである。しかしながら、ヒロインが支配的イデオロギーの中で、女性に期待された役割を演じることができないために、家族、結婚、情熱の対象といった重要な問題と自己の subjectivity との軋轢に遭遇し、それが大きな困難や痛みあるいは病いをもたらすという点はどの作品においても変わらない。これらヒロインについて、彼らは自分自身であるとカンピオンは語る。本稿では触れなかったカンピオンとその家族のパーソナルな物語を補足することによって、このことがより説得力を持つことだろう。

かつてアン・カプランはハリウッド映画における女性映画について、それが社会的な制度を反映した産物であることを述べ、それは広く文化を支える無意識の反映でもあると語った。従来通りの意味でのいわゆる「ハリウッド映画」は過去のものとなり、今ではカンピオンを含めた多くの女性映画監督たちが女性を描き、女性に感動を与えるようになった。カンピオンはきわめて literate な映画作家である。それは、作品が文字テキストに起因するという意味においても、また文学批評的直感に結びつけられる点においても、さらに作品の登場人物が言語によるコミュニケー

ションに何らかの形で翻弄される点においても言える。こうしたカンピオンの作品は、女性が何かを表現するという、近世の流れの延長線上において考えずにはいられない。19 世紀には画期的存在であったブロンテ姉妹、ヴィクトリア朝的なものを自身の悲劇としたヴァージニア・ウルフ、その延長線上にカンピオンを位置づけることがある意味で可能であろう。

#### 参考文献

- Butler, Alison. *Women's Cinema, The Contested Screen*, Wallflower, 2002.
- Fox, Alistair. *Jane Campion Authorship & Personal Cinema*, Indiana University Press, 2011.
- Gillett, Sue. "Lips and Fingers: Jane Campion's *The Piano*", *Screen*. Autumn, 1995.
- Hilary Radner, Alister Fox and Lrene Bessiere Eds., *Jane Campion, Cinema, Nation, Identity*, Wane State University Press Detraoit, 2009.
- Mander, Jane. *The Story of The New Zealand River*, 1920, Retrieved from <https://archive.org/details/storyanewzealan00mandgoog> (最終閲覧 2015 年 2 月 7 日)。
- McHugh, Kathleen. *Jane Campion*, University of Illinois Press, 2007.
- Polan, Dana. *Jane Campion*, British Film Institute, 2001.
- Tincknell, Estella. *Jane Campion & Adaptation: Angels, Demons and Unsettling Voices*, Palgrave Macmillan, 2013.
- Van Buren, Jane. *Mothers and daughters and the origins of Female Subjectivity*, Routledge, 2007.
- Waxman, Virginia Wright. *Jane Campion Interviews*, University Press of Mississippi, 1999.
- ヴァージニア・ウルフ、『女性にとっての職業』出淵敬子・川本静子監訳、みすず書房、1994 年。
- E・アン・カプラン、『フェミニスト映画/性幻想と映像表現』水田宗子訳、田畑書店、1985 年。
- サンドラ・M・ギルバート、スーザン・ゲーバー 『屋根裏の狂女』山田晴子・蘭田美和子訳、朝日出版社、1986 年。
- 吉田真由美他、『女性映画監督の全貌』パド・ウィメンズ・オフィス、2001 年。

リンダ・ハッチオン、『アダプテーションの理論』片淵悦久・鴨川啓信・武田雅史訳、晃  
洋書房、2012 年。